

## Dans les coulisses de la fiction : le dramaturge préfacier dans le théâtre québécois contemporain

Shawn Huffman

Numéro 34, automne 2003

En marge de la scène : le paratexte

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041540ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041540ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Huffman, S. (2003). Dans les coulisses de la fiction : le dramaturge préfacier dans le théâtre québécois contemporain. *L'Annuaire théâtral*, (34), 58–80.  
<https://doi.org/10.7202/041540ar>

Résumé de l'article

L'image du maître du *bunraku*, ainsi que les fonctions d'art et d'écriture que Barthes y attribue, sont à l'origine de l'étude sur la préface théâtrale proposée dans cet article. Travaillant à partir d'un corpus de textes associés au théâtre québécois contemporain et rédigés par des dramaturges, à savoir Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois, l'auteur décrit les stratégies employées par chacun et constate l'émergence d'une nouvelle fonction préfacielle qu'il nomme « coopérative ».

Shawn Huffman  
Université du Québec à Montréal

# Dans les coulisses de la fiction : le dramaturge préfacier dans le théâtre québécois contemporain

*Masqué d'une cagoule et vêtu de noir, le joueur de bunraku faisant agir ses marionnettes, ne cesse d'être visible au public qui oublie son implacable ingérence comme on oublie celle de toute fatalité.*  
Gabrielle WITTKOP, *Sérénissime assassinat*

*Le Bunraku, lui, (c'est sa définition) sépare l'acte du geste : il montre le geste, il laisse voir l'acte, il expose à la fois l'art et le travail, réserve à chacun d'eux son écriture.*  
Roland BARTHES, *L'Empire des signes*

**L**e préfacier d'une pièce de théâtre, comme tout préfacier d'ailleurs, expose l'art et le travail de l'écrivain. Il s'impose, voire s'ingère dans l'espace où les signes se jouent. Il se tient à l'ombre du texte et il y articule un corps de fiction le temps de l'introduire, de l'animer pour le public. Puis, il se retire et laisse le texte agir à sa guise, comme le célèbre pantin de Collodi. Ce retrait ne signifie pas pour autant sa disparition. Le préfacier et la préface ne

cessent de pointer le texte et, par là même, de souligner le rapport privilégié qu'ils entretiennent avec lui, ce qui oblige à interroger la nature du rapport entre le texte et la préface au théâtre. Plus spécifiquement, quelles sont les figures en marge de la dramaturgie contemporaine québécoise, quels sont leurs gestes, quels actes montrent-elles dans l'exposition qu'elles font des pièces qu'elles y présentent ?

L'étude de la préface théâtrale, que ce soit au Québec ou ailleurs, n'en est qu'à ses débuts. Hormis quelques observations portant sur des exemples précis, rares sont les études traitant de la question dans une perspective critique. Encore plus exceptionnelles sont celles menées dans le cadre d'une dramaturgie nationale. Cette absence de repères impose certaines limites à l'étude que j'entreprends ici. Ainsi, au lieu d'aborder la préface dans une vaste optique historique qui permettrait de brosser un portrait diachronique de sa pratique au Québec en termes de fréquence, de longueur, de maison d'édition et de signataires, je privilégierai une approche me permettant de répertorier et d'étudier ses composantes et ses fonctions. Ce type d'échantillonnage pose les balises d'une étude historique éventuelle dans laquelle on pourra identifier et comparer des changements, voire des périodes qui marquent l'évolution de la préface dans notre dramaturgie.

Une période qui émerge de l'histoire récente du théâtre québécois est celle que l'on nomme « la nouvelle dramaturgie ». Parfois contesté, cette expression désigne l'apparition au terme des années 1970 d'un théâtre davantage axé sur le texte et porté sur l'individu. Trois dramaturges identifiés à cette période se démarquent du groupe tant par la continuité dans laquelle leur production s'inscrit que par sa qualité : il s'agit de Michel Marc Bouchard, de Normand Chaurette et de René-Daniel Dubois. Outre la tendance de la critique à regrouper ces auteurs en un bloc homogène, d'autres facteurs influencent le choix de ce corpus. Certains préfaciers, Yves Dubé en l'occurrence, rédigent des préfaces aussi bien pour les pièces de Bouchard que pour celles de Dubois, resserrant ainsi le réseau paratextuel. De plus, les trois dramaturges à l'étude pratiquent eux aussi la textualité liminaire. Dubois et Chaurette se préfacent l'un l'autre, et Bouchard s'est autopréféré à plusieurs reprises. Deux types de discours préfaciels authentiques<sup>1</sup> émergent donc de ce corpus : l'allographe<sup>2</sup> pour Dubois et Chaurette, et l'auctorial pour Bouchard, chacun développant un système paratextuel particulier. Pour revenir à l'image du maître de

1. Dans la typologie développée par Genette, le préfacier authentique se distingue du préfacier apocryphe, c'est-à-dire de celui dont on ne peut établir l'existence réelle avec certitude, et du préfacier fictif (1987 : 182).

2. C'est-à-dire que le préfacier et l'auteur du texte sont deux personnes différentes (Genette : 1987 : 182).

bunraku, cette double fonction d'auteur et de préfacier crée un rapport paratextuel où la séparation du geste et de l'acte, pour employer l'expression de Barthes, s'inscrit sous le signe d'une tension esthétique et donne ainsi à réfléchir sur « l'écriture » réservée à chacun de ces termes.

## La préface au théâtre

Quels liens la préface théâtrale entretient-elle avec la pièce qu'elle est censée présenter ? Nous savons que sa réalisation proprement scénique, quoique possible en théorie, est extrêmement rare<sup>3</sup>. Cela ne veut pas dire pour autant que la pratique du paratexte est étrangère à la scène : pensons, entre autres, au programme ou aux affiches. Toutefois, si la préface possède un équivalent scénique, elle existe plutôt au sens de la métaphore du « vestibule » employée par Genette pour décrire la préface comme entrée au récit. Pris au sens concret, ce terme jette un nouvel éclairage sur les recensions souvent affichées dans le hall d'entrée et qu'on lit en attendant l'ouverture des portes. Leur emplacement a pour effet de repositionner l'épitéxte<sup>4</sup> au sein de l'espace de la fiction et de créer l'effet d'un péritéxte<sup>5</sup>. Ce prolongement de sens reste toutefois problématique ; d'une part, son statut de péritéxte est foncièrement instable – la « préface » peut s'allonger ou subir une censure pendant les semaines où la pièce tient l'affiche – et, d'autre part, même s'il est matériellement présent dans l'espace de la représentation, il existe aussi en dehors de cette relation spatiale. L'éventuelle publication de la pièce<sup>6</sup>, parfois accompagnée d'une préface proprement dite, renforce le rôle épitéxuel joué par l'article de presse. La mobilité des frontières illocutionnaires<sup>7</sup> engendrées par la double nature du théâtre impose donc une première définition au terme « préface ». J'adopterai, avec quelques réserves, celle proposée par Genette :

3. J'ignore s'il existe un cas au Québec où la préface au texte théâtral a été intégrée à la mise en scène. Genette répertorie une mise en scène du *Cid* par Francis Huster dans laquelle un acteur monte sur scène pour y lire la préface de Corneille (1987 : 168, note 1). Toujours dans la tradition française, Issacharoff signale aussi la lecture par Jarry de sa préface lors de la soirée d'ouverture de sa pièce *Ubu roi* au Théâtre de l'œuvre (1987 : 81).

4. Genette appelle « épitéxte » l'ensemble des « messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique » (1987 : 11).

5. Toujours selon Genette, le « péritéxte » correspond au texte « que l'on peut situer par rapport [au] texte lui-même » (1987 : 11).

6. La presque totalité des pièces faisant l'objet de la présente étude ont connu une mise en scène ou une mise en lecture avant de paraître sous forme de texte dramaturgique.

7. Comme le fait remarquer Rigolot, le discours préficiel, comme tout l'appareil paratextuel, comporte un aspect performatif (1987 : 11).

Je nommerai [...] *préface* [...] toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède (1987 : 164).

Cette définition, relativement large, doit être adaptée au genre théâtral, surtout par rapport à cet autre genre théâtral préliminaire, à savoir le prologue. Forestier retrace l'évolution de cette forme qui au départ, chez certains auteurs de l'Antiquité<sup>8</sup>, avait pour rôle de « présenter le spectacle, [d']expliquer les intentions de l'auteur, et [...] de réclamer le silence » (1996 : 34). Cette fonction essentiellement « préfacielle » se transforme au contact du théâtre médiéval, plus exactement du mystère, s'assimilant progressivement à l'espace de la fiction où elle sert à exposer le sujet de la pièce (Forestier, 1996 : 35). Dans le théâtre moderne, le prologue se fait de plus en plus rare, mais il peut remplir une fonction comparable à celle qu'il tenait dans le théâtre antique. Chacun des auteurs retenus dans le cadre de cette étude utilise cette forme liminaire dans au moins une pièce. Dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*, René-Daniel Dubois, le conte livré par le personnage du Narrateur a des allures de prologue. Ce conte expose indirectement la pièce qui le suit. Michel Marc Bouchard, quant à lui, emploie le prologue de façon explicite dans deux pièces : *Les feluettes* et *Le voyage du couronnement*. Dans un cas comme dans l'autre, son utilisation renvoie au sujet de la pièce. De ce groupe, Normand Chaurette est celui qui a le plus souvent recours au prologue ou à ses variantes. Quatre pièces en comportent un : *Rêve d'une nuit d'hôpital*, *Fêtes d'automne*, *Provincetown Playhouse* et *Les reines*. Comme les deux autres dramaturges, Chaurette se sert du Prologue principalement pour exposer l'intrigue de la pièce, mais le plus souvent de façon indirecte et dans un langage très poétique. Il s'agit donc dans les trois cas d'une modalité particulière du prologue assimilé à une exposition, modalité qui, du moins du point de vue paratextuel, m'oblige à l'exclure de la présente étude et à restreindre la définition de la préface pour mieux tenir compte de ses fonctions principales.

La préface joue plusieurs rôles dont le parrainage (Sauvé, 2000 : 31)<sup>9</sup>, la présentation de la pièce, l'explication des intentions de l'auteur, la mise en place des conditions de lisibilité de l'œuvre (Duchet, 1975 : 249) et l'annonce de la « vérité »

8. Forestier donne l'exemple de Plaute. Genette en fournit d'autres, dont le remarquable prologue d'Aristophane aux *Guêpes* : Xanthias : « Allons ! c'est le moment d'expliquer le sujet aux spectateurs, / mais je vais d'abord leur dire ces quelques mots en guise de préambule » (1997 : 273).

9. Cette fonction est identifiée à la préface allographe. Dans son essai, Sauvé montre avec pertinence l'importance de ce rôle dans la construction identitaire et sociosexuelle des femmes auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle.

ou de l'authenticité littéraire du texte (Mitterand, 1980 : 24-25). En plus de ces fonctions, le discours préfaciel présente certaines caractéristiques, du moins dans le contexte romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle. Derrida, le premier, dénonce le caractère illusoire de l'entreprise préfacielle en remettant en question ses capacités de récapitulation ou d'anticipation vis-à-vis de l'œuvre littéraire (1972 : 13-21). La vision offerte par la préface est donc nécessairement incomplète et fragmentaire, même s'il existe un désir d'exhaustivité de la part du préfacier. Le texte liminaire de Monic Robillard à la pièce *La société de Métis* de Chaurette exemplifie cette tension entre le désir de présenter un « vouloir-dire » complet – son texte est long de vingt-deux pages – et la résistance – ce que Derrida appelle la *restance* – de la littérature. Mitterand, quant à lui, s'appuie sur les notions de personne, de temps et de déictique élaborées par Benveniste dans sa définition maintenant classique du discours et du récit, pour identifier dans la préface tous les signes d'un *discours* (1980 : 21-24). Cela a pour effet de créer, toujours selon Mitterand, « un temps commun au préfacier et à son lecteur » (1980 : 24), remarque qui vaut tant pour la préface « sérieuse » que pour celle qui est fictive ou ludique, comme on le verra avec la préface auctoriale de Michel Marc Bouchard aux *Feluettes*.

C'est sans doute l'idéologie de la préface qui établit une passerelle entre l'instance du discours et sa réception. Comme le font remarquer plusieurs critiques, la préface constitue un « réceptacle idéologique » qui déploie des stratégies discursives ayant pour effet d'orienter la lecture et la réception d'une œuvre<sup>10</sup>. Les préfaces à l'étude ne font pas exception à cette observation, comme en témoigne la curieuse préface, signée Lorraine Hébert, à la « traduction » en français hexagonal des *Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard.

Pour les fins de cette première étude, j'adopterai à titre provisoire les fonctions et les caractéristiques répertoriées dans l'abondante critique sur la préface romanesque en France du XIX<sup>e</sup> siècle. Du point de vue chronologique, générique et national, le caractère restreint de ce corpus impose une évaluation continue de sa pertinence pour la dramaturgie québécoise contemporaine. Cette évaluation n'a pas la prétention d'être exhaustive. Mon échantillon et mes observations serviront à dégager quelques éléments d'analyse qui peuvent s'avérer utiles pour l'exploration d'un terrain demeuré trop longtemps en friche. Avant de me pencher sur cet échantillon, regardons le traitement réservé à la préface dans la critique théâtrale.

10. Voir Éric Bordas, qui montre dans son étude comment Balzac se sert d'un appareil préfaciel double qui donne lieu à un effet miroir sur le plan idéologique. Plus précisément, dans son paratexte, Balzac fournit, d'une part, les conditions de lecture de son texte et, d'autre part, il procède à la démonstration idéologique de ces conditions en les mettant en scène (1998 : 369-383).

Dans la tradition du théâtre anglais, la majorité des publications consacrées à la préface prennent la forme d'anthologie ou d'index de textes cueillis dans les éditions successives d'une pièce de théâtre (Wiley, 1940). Bien que la portée critique de ces collections soit limitée – hormis la préface du directeur du volume, il y a souvent peu d'analyse proprement dite –, le geste de rassembler ces textes constitue un choix idéologique significatif. Ainsi, il n'est pas étonnant que ce genre de publication soit dédié aux dramaturges canoniques : Shakespeare (Granville-Barker, 1963) et Shaw (Dean, 1971), pour ne nommer que ces deux-là. En revanche, dans la tradition française, ce travail de répertoire relève plutôt du domaine de l'édition critique. Les préfaces successives sont reprises dans l'ordre chronologique avant chaque pièce et incluent des informations sur le contexte et sur la date de parution initiale, comme par exemple, dans l'édition critique du théâtre de Racine préparé par Maurice Rat (Racine, 1960). Or, la période visée par la présente étude s'avère trop récente pour que ce genre de sédimentation paratextuelle ait eu lieu, observation qui vaut peut-être pour toute la dramaturgie québécoise<sup>11</sup>.

À ma connaissance, il n'existe qu'une seule étude critique portant sur la préface au théâtre. Dans son article, « Prefacing Plays », Michael Issacharoff se donne pour tâche d'en définir la spécificité. S'appuyant sur la théorie des actes du langage, il soutient que la préface est un discours du type « sérieux » qui partage avec les didascalies le statut d'acte « quasi valide » (1987 : 87). Cette « distinction » se révèle cependant problématique à plusieurs égards. Dans un premier temps, elle ne permet pas de différencier la préface au théâtre de la préface romanesque, car les deux peuvent s'inscrire sous ces consignes performatives. De plus, son observation vaut uniquement pour les pièces qui comportent une préface auctoriale sérieuse ; le critique passe sous silence la préface allographe de même que les variantes apocryphes et fictives de la préface auctoriale.

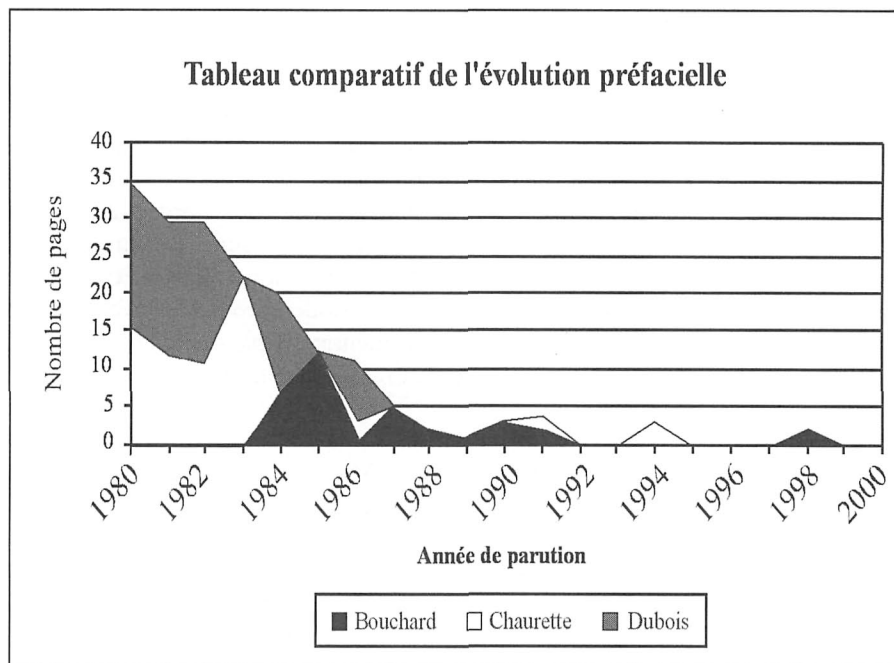
## Description du corpus et remarques générales

Le corpus retenu couvre une période de 20 ans, plus précisément de 1980 à 2000, et comporte 29 pièces de théâtre, soit 10 de Michel Marc Bouchard, 12 de Normand Chaurette et 7 de René-Daniel Dubois. 80 p. 100 des pièces de Bouchard sont préfacées, alors que seulement 50 p. 100 des pièces de Chaurette et 60 p. 100 des pièces de Dubois le sont. Le corpus proprement préfaciel compte donc 18

---

11. Le roman, en revanche, semble avoir atteint ce seuil critique. Voir Guildo Rousseau, 1970.

textes qui varient en longueur entre une demi-page et 22 pages ; le tableau suivant révèle l'évolution de sa fréquence et de sa longueur pendant la période étudiée :



Comme l'illustre ce tableau, la production préfacielle est plus concentrée dans la première décennie de la période visée. Ce n'est qu'à partir de 1988, avec la parution des *Feluettes*, que Michel Marc Bouchard commence à signer de manière quasi exclusive ses propres préfaces. La majorité des préfaces appartenant à la première période sont donc allographes, ce qui constitue une clef pour la compréhension de l'intensité de sa pratique aux débuts de la carrière de chacun des dramaturges à l'étude car, comme le fait remarquer Sauvé, une des principales fonctions de la préface allographe est le parrainage (2000 : 31).

L'appui d'une tierce personne connue dans les milieux littéraire et théâtral peut relever de la stratégie de mise en marché élaborée par une maison d'édition, comme c'est le cas pour Leméac chez qui sont publiées, les œuvres de nos trois auteurs, à l'exception d'une seule pièce de Dubois. Cette maison d'édition se sert librement de cette forme de publicité ; on lui réserve même une place dans la mise en forme du livre – elle débute toujours à la page sept. Toutefois, on ne saurait réduire le



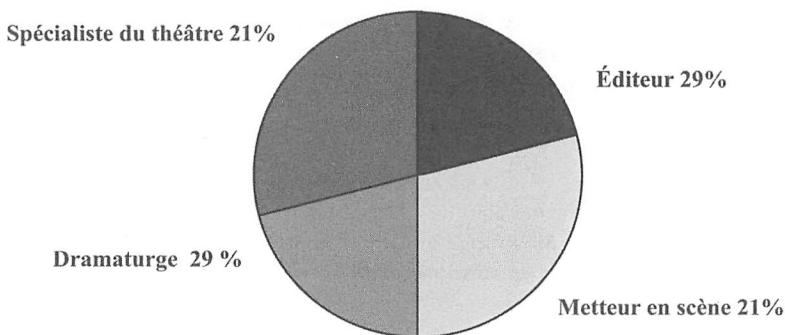
parrainage à la réclame publicitaire, car il a aussi pour rôle de présenter de nouveaux talents. Une stratégie récurrente dans la période étudiée consiste à situer le travail du nouveau dramaturge dans l'un des prolongements de l'histoire littéraire. Jean Cléo Godin limite sa sphère de référence à la littérature québécoise. Évoquant l'épisode historique où l'on observe Émile Nelligan, interné déjà depuis bon nombre d'années, écouter son poème « Le Vaisseau d'or » lu à la radio, Godin le compare à :

[...] une mise en scène visant à mieux observer le poète : on voulait le regarder écouter, s'écouter, et tenter ainsi d'évaluer sa lucidité, voir si le poète en lui vivait encore. Un peu de la même manière et un demi-siècle plus tard, Normand Chaurrette se poste en observateur (1980 : 13).

Yves Dubé, quant à lui, dépasse les frontières nationales et lance Michel Marc Bouchard sur les traces d'Euripide (1984 : 12). Dans les deux exemples cités, il s'agissait de préfaces à une première pièce publiée. Or, « faire parler l'histoire » pour présenter un nouveau talent contraste avec la relation quasi paternaliste entre une figure d'autorité et son protégé que relève Sauvé dans les préfaces du XIX<sup>e</sup> siècle (2000 : 32). Certes les pratiques préfacielles du XIX<sup>e</sup> siècle en France ne sauraient nécessairement s'appliquer à la dramaturgie québécoise du XX<sup>e</sup> siècle, et, de fait, l'échantillon retenu ici se caractérise par un écart beaucoup moins prononcé entre le préfacier – cette figure d'autorité – et son « protégé ». Phénomène qui n'est pas spécifique à la dramaturgie québécoise et qui s'insère dans le contexte de la remise en question de l'autorité de l'auteur, dont Barthes et Foucault ont annoncé la mort. Curieusement, cette mort ne sonne pas le glas de la fonction de parrainage qui subit tout simplement un transfert. Ce qui explique que les préfaciers québécois aient tendance à s'appuyer davantage sur l'autorité de l'histoire littéraire plutôt que sur leur propre statut, préférant le geste qui *intègre* le dramaturge au milieu littéraire ou théâtral au geste qui le *présente*.

Le tableau comparatif ci-dessous indique la profession des préfaciers pour l'ensemble du corpus, exception faite des préfaces autoriales de Bouchard. Ce graphique jette un éclairage sur les formes de parrainage qui se manifestent au Québec, du moins pour la période visée, et identifie les sphères d'influence qui en émergent.

### Tableau comparatif de la profession des préfacs



La catégorie « spécialiste du théâtre » comprend les professions qui ne sont pas directement liées à la production artistique textuelle ou scénique, soit les universitaires et les directeurs de centre d'études dramatiques. Toutes catégories confondues, on accorde une certaine importance à l'aspect textuel du théâtre au détriment de la scène. Cela s'explique sans doute par la nature même de la préface, conçue précisément pour accompagner et présenter un *texte*. Les spécialistes de la scène sont tout de même représentés dans une proportion respectable, ce qui indique un désir de légitimation scénique propre à la préface théâtrale.

La comparaison des préfaces rédigées par les spécialistes et par les éditeurs révèle une approche différente, qui peut expliquer la légère prépondérance de préfaces composées par les éditeurs. Les préfaces attribuables aux spécialistes constituent de véritables études savantes sur l'œuvre qu'elles présentent. Mentionnons, notamment, les préfaces aux œuvres de Chaurette : celle de Jean Cléo Godin aux *Rêves d'une nuit d'hôpital* ou encore celle de Gilles Chagnon à *Provincetown Playhouse*. Non seulement Godin et Chagnon présentent-ils une pièce, mais ils jettent aussi les bases critiques des recherches savantes sur la dramaturgie chaurette. Toutefois, la transposition de l'essai savant dans l'espace du paratexte ne se fait pas toujours sans heurt, surtout du point de vue du lecteur « grand public » qui s'attend plutôt à une présentation générale. Il faut noter que, Chaurette est le dramaturge le plus souvent préfacé par des spécialistes du théâtre.

Les préfaces des éditeurs, quant à elles, sont plus impressionnistes. Les flamboyants titres de préface conçus par Yves Dubé, pionnier de l'édition théâtrale au Québec, communiquent son enthousiasme tout en offrant un survol rapide et affectif du contenu de la pièce. Le titre de sa préface à *Being at home with Claude* constitue un exemple éloquent de cette stratégie : « Being at home with René-Daniel Dubois ou Tout ce que le policier ne pouvait pas ou ne devait pas comprendre ou La sainteté à rebrousse-poil d'un jeune prostitué trop pur ou Les clefs d'un émerveillement versus le choc d'une Révélation En tout cas *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois par Yves Dubé ». Rappelons qu'un des buts du parrainage est de convaincre le lecteur qu'il a fait un bon choix. Le panégyrique du titre de Dubé remplit consciemment cette fonction, identifiée par Genette comme le « malaise préfaciel », en plus d'annoncer la charge hautement émotive de la pièce.

Un cas qui semble toutefois déroger à la fonction de parrainage ou de présentation est celui du dramaturge préfacier : Chaurette et Dubois se préfacent réciproquement et Bouchard s'adonne à la préface auctoriale. L'élection d'un préfacier-dramaturge dont la carrière fait ses premiers pas ou le choix de se préfacier soi-même pourra paraître curieux quand on est encore relativement inconnu en dehors des cercles théâtraux. Quelles stratégies émergent alors de ces pratiques et comment créent-elles des effets idéologiques et esthétiques ? Les préfaces de Normand Chaurette à *Panique à Longueuil* et à *26 bis, impasse du Colonel Foisy* de Dubois, celle de ce dernier à *Fêtes d'automne* de Chaurette et celle de Bouchard à sa propre pièce *Les féluettes* apporteront des éléments de réponse à ces questions.

## Écrire le travail ; écrire l'art

On peut grouper les fonctions et les effets générés par les préfaces de Chaurette, Dubois et Bouchard sous les deux rubriques identifiées par Barthes dans sa description du maître de *bunkaru* : le travail et l'art. L'« écriture du travail » consiste à aborder l'œuvre de l'extérieur, à soupeser son importance littéraire ou scénique et son originalité. On identifie aussi sa genèse, son inscription dans une tradition, les intentions de l'auteur ; on cible le public auquel elle est destinée, on établit l'ordre de lecture, en commente le titre et en vérifie le contrat de fiction qu'elle essaie d'établir (Genette, 1987 : 220-239). L'« écriture de l'art », quant à elle, correspond aux stratégies inhérentes à l'œuvre elle-même. Les préfaciers valorisent le caractère organique de la pièce en proposant des pistes de lecture basées sur ses articulations narratives et en dégageant les « vérités » qu'elle véhicule.

Une des principales fonctions de la préface selon Genette est « d'assurer au texte une bonne lecture » (1987 : 200)<sup>12</sup> et, en ce sens, la démarche de Chaurette est exemplaire. Il encadre en partie cette lecture par sa valorisation de l'« écriture du travail ». Une première orientation consiste à expliquer le titre de chaque pièce. Dans une note en bas de page, Chaurette commente le titre de sa préface à *Panique à Longueuil*, « Monsieur Arsenault désarmé ou l'inférieure comédie », faisant remarquer qu'il reprend le titre provisoire de la pièce, à savoir *Monsieur Arsenault est désarmé*. Ce geste souligne le travail, car en s'inspirant de « l'avant-texte », d'un titre abandonné, Chaurette ouvre un champ d'autoréférentialité opéré par son propre avant-texte, c'est-à-dire la préface. Le préfacier poursuit son explication du titre définitif de la pièce par une expansion de ses termes. Ce faisant, il développe une interprétation qui respecte le déroulement de l'œuvre, suivant le parcours de M. Arsenault dans sa « descente aux enfers ». En se conformant à la disposition des événements présentés par Dubois, Chaurette met en relief les haltes qui ponctuent l'itinéraire du personnage principal. Ce sont ces haltes et les confrontations auxquelles elles donnent lieu qui établissent l'ordre de lecture et orientent finalement la réception de l'œuvre.

Comme Godin et Dubé, Chaurette affirme indirectement la valeur et l'importance de *Panique à Longueuil*, en l'inscrivant dans l'histoire littéraire :

Il suffit de redresser l'axe du trajet pour que l'océan d'Ulysse devienne le vide entre les balcons, que le fil d'Ariane devienne la corde à linge de Ghislaine, que la barque devienne l'ascenseur (p. 10).

La pièce est présentée comme un prolongement du projet d'Homère, mais en territoire nord-américain, avec ses villes et ses banlieues, et pour un public surtout québécois : « on songe à Orphée, à Dante ou plus près de nous – tranquilles gens de Québec, Montréal ou Longueuil – à nos enfants » (p. 10). La mise en évidence de cette « écriture du travail » se poursuit dans sa présentation de *26bis, impasse du Colonel Foisy*, mais avec une variante. Dans cette préface, Chaurette passe sous silence les aspects génériques ou sociaux pour mieux illustrer le saisissant contrat de fiction qu'elle établit : « Pour écrire cette distorsion entre le réel et l'insaisissable, entre un ici-maintenant et un là-bas immémorial, encore faut-il invoquer le médium, cette princesse russe » (*26bis, impasse du Colonel Foisy* : 21). Comme le montre Chaurette, la stratégie de Dubois consiste à subvertir le contrat de fiction norma-

12. Genette place cette fonction sous la rubrique de la préface auctoriale. Toutefois, comme il le fait remarquer plus loin, les fonctions de la préface allographe « recoupent [...] celles de l'auctoriale » (1987 : 267).

lement conclu entre le spectateur et la scène par le biais de différentes formes de transgression du quatrième mur : le personnage de Madame drague un spectateur, elle l'apostrophe quand il devient distrait et, à la fin de la pièce, elle le prie de la tuer. Dans son étude sur la préface balzacienne, Mitterand identifie un temps commun au préfacier et au lecteur par le biais du discours. L'écriture du travail de l'œuvre se tient justement dans ce temps commun, car c'est là où le préfacier répertorie les aspects de la pièce qui meublent cet espace partagé. De plus, c'est dans cet espace que le préfacier se montre, se laisse voir, avant de céder la place à un corps de fiction élaboré par la pièce elle-même.

En plus de souligner la valeur de la pièce en l'inscrivant dans la tradition littéraire, l'intertexte homérique identifié par Chaurette dans *Panique à Longueuil* devient le moteur de son interprétation et le signe de « l'écriture de l'art ». Dans un premier temps, il révèle le caractère unitaire<sup>13</sup> d'un texte qui, paradoxalement, mobilise une stratégie du fragment de prime abord réfractaire à une vision d'ensemble. Chaurette déploie une tactique similaire dans l'interprétation qu'il propose dans sa préface à *26bis, impasse du Colonel Foisy*. Dans cette pièce encore plus éclatée que *Panique à Longueuil*, Chaurette identifie un autre périple ulyssien et, ce faisant, propose une matrice interprétative qui a pour effet d'orienter la lecture :

Ainsi s'amorce l'idée d'une errance, ou d'un voyage à [la] destination infiniment précise – le char devrait la mener vers l'objet de son désir – mais par quel itinéraire ? Quel chemin reste-t-il à parcourir, quand on a parcouru le monde ? Quel horizon convoiter, quand on a vu le soleil décliner sur le siècle ? (p. 11)

Contrairement au voyage de M. Arsenault, celui de Madame n'est pas spatial, mais bien temporel. Madame *se remémore* son parcours affectif, qui fait contrepoint aux déboires amoureux du personnage de l'Auteur. Plus exactement, Chaurette identifie l'unité de la pièce dans l'errance liée au personnage de Madame. Ce déplacement l'amène à peser l'importance des « haltes » affectives dans le parcours de cette dernière et dans celui du personnage de l'Auteur. La vision d'ensemble est donc produite par la symétrie affective décelée par Chaurette dans les « voyages » respectifs de Madame et de l'Auteur :

13. La « valeur esthétique » de l'unité mérite quelques commentaires, surtout qu'il s'agit d'une notion extrêmement chargée pour le théâtre. Je ne suggère pas qu'elle devienne un critère dans l'évaluation esthétique d'une pièce de théâtre. Je soutiens plutôt qu'en rassemblant les fils conducteurs de la fiction, le préfacier propose une vision d'ensemble qui guide la réception du texte. Par ces gestes, il fait inévitablement valoir l'unité du texte qui n'équivaut pas, soit dit en passant, à l'unité dans le texte.

Le fantasme de Madame, son véritable désir, sa recherche du premier lieu, se voit ainsi distancé par le trucage même de la représentation, l'acteur (ou l'actrice) jouant Madame devenant l'auteur, tout en opérant à l'intérieur d'un même personnage un échange extrêmement rigoureux entre l'auteur et Madame, entre le créateur et l'objet créé (p. 16).

L'explication que le préfacier donne du curieux titre relève, elle aussi, de l'« écriture de l'art ». Au lieu de présenter le titre au début de son texte et d'exposer chacun de ses termes, comme il l'a fait pour *Panique à Longueuil*, Chaurette intègre sa présentation du titre aux itinéraires respectifs de Madame et de l'Auteur. C'est dire qu'il l'explique non pas en termes d'objet pour le bénéfice du critique, mais bien à travers l'art de la pièce. En intégrant le titre aux déplacements temporels et spatiaux opérés par Dubois, Chaurette assimile le titre au corps de fiction constitué par la pièce de théâtre. Cette stratégie est emblématique de la rhétorique préfacielle déployée par l'auteur. Chaurette se montre discret, laissant la plus grande place à l'écriture de l'art, comme en témoignent les nombreuses notes infrapaginales propres à une marginalisation de son propre travail de critique<sup>14</sup>.

Dubois préfacier revendique un plus grand rôle dans son texte d'introduction aux *Fêtes d'automne* de Chaurette. Le dramaturge ouvre sa présentation par une anecdote personnelle : un voyage au Monastère d'Oka où il fut frappé par l'apparition soudaine de deux moines en habit, vision d'un monde révolu et incongru qui déclenche chez lui un violent sentiment de déconnexion. Dubois communique cette tension jusque dans la forme qu'il emploie dans cette introduction, en alternant un mode « récit », déconnecté du temps présent, et un mode « discours » emblématique de la préface. Dubois transpose ensuite cette même tension à sa lecture de *Fêtes d'automne* :

Voici que, comme alors, se superposent aux pages dactylographiées des visions lointaines d'adultes dansant lentement dans la neige, en se regardant dans les yeux, leurs bouches laissant échapper d'étranges mélodies racontant un passé révolu et tout à la fois un avenir improbable et imminent. Voici que leurs gestes sont absorbés en partie par le lourd brouillard qui noie tout, ou presque, et ne nous laisse apercevoir que des bribes de doigts s'effleurant et des bouts de branches dénudées du seul arbre, noir, se trouvant là (p. 11).

14. Dans sa préface à *Panique à Longueuil*, il y a sept notes en bas de page pour dix-sept pages de texte. La note, insertion paratextuelle à l'intérieur d'un paratexte, opère un effet de distanciation puisqu'elle situe la voix du préfacier dans un ailleurs, dans les marges d'une marge.

Cette mise en parallèle illustre la stratégie préfacielle de Dubois. Contrairement aux autres préfaciers à l'étude, le dramaturge transforme son paratexte en *one-man-show*. Il introduit une distance entre l'écriture du travail et l'écriture de l'art, évoquant par là l'étrangeté de la pièce de Chaurette. Cela a aussi pour effet de réduire considérablement le nombre de fonctions que l'on attribue normalement à la préface.

La présentation du travail de l'écriture se limite à quelques commentaires aussitôt remis en question. Ainsi, à l'instar des autres préfaciers québécois, Dubois souligne l'art de la pièce en l'inscrivant dans la tradition théâtrale : « *Fêtes d'automne* est un drame classique » (p. 16). Il ne précise pas toutefois ses sphères de référence ; la pièce de Chaurette revêt-elle des caractéristiques du classicisme français ? de la dramaturgie antique ? Le dramaturge laisse planer le doute et se contente d'affirmer la singularité de cette pièce : « Ce grand drame, qui nous montre s'animer un panthéon, un Olympe nouveau, où le situer ? » (p. 16). La pièce est classique, mais en même temps elle n'appartient à aucune tradition. Tout comme le sentiment d'inconfort ressenti par le préfacier à la vue des moines en habit, la pièce de Chaurette provoque un malaise que Dubois laisse transparaître en multipliant les formes de rupture à l'intérieur de sa présentation.

Cela se voit aussi dans la reprise du titre de la pièce en intertitre dans la préface. Dubois répète cet intertitre trois fois, répétition qui n'est pas sans évoquer les trois coups donnés par Charles Charles 38 dans la première scène de *Provincetown Playhouse* ou les trois coups qui annoncent le début d'une pièce en général. Dès lors, les effets inter et architextuels orientent indirectement la lecture, car ils pointent vers l'écriture du travail en inscrivant la pièce dans la production chaurettienne. Ainsi, contrairement à Chaurette, Dubois ne prend pas la parole pour tracer ouvertement des pistes pour la lecture ou pour aborder l'œuvre de l'extérieur. Il se l'approprie plutôt pour parler en son propre nom et pour faire valoir l'art du préfacier.

D'autres clins d'œil s'ajoutent aux trois coups du titre, dont la mention du temps de la pièce, « quelques jours avant le solstice d'hiver » (p. 11). Dubois n'est pas sans connaître l'intérêt de Chaurette pour l'astrologie et la numérologie, intérêt qui fait surface dans l'interprétation numérologique que Chaurette propose dans sa préface à *Panique à Longueuil*, où il souligne, par exemple, l'alternance entre sept et treize. Dans le cadre de la préface, ce genre de précision se veut normalement explicatif. Toutefois, en reconduisant le « mystère » du texte à l'intérieur de son paratexte, Dubois interroge la réception de l'œuvre, car son paratexte ouvre un rapport d'autoréférentialité avec la pièce. Il offre un miroir aux complexités de la pièce chaurettienne.

Dans sa description des personnages, Dubois emploie des stratégies similaires. La présentation fragmentaire qu'il en fait peut servir de guide au lecteur, mais il ne cherche pas à établir un ordre de lecture. Le préfacier semble rejeter l'explication ou la présentation au profit d'une mise en scène paratextuelle où le maître de *bunraku* se départit de sa cagoule pour mieux manifester sa présence. Contrairement à Chaurette, Dubois ne manipule pas le corps de fiction dans sa préface. Il entre dans la scène de l'écriture plutôt pour annoncer le corps de fiction à venir : « *Fêtes d'automne* esquisse les prémisses d'un monde à naître » (p. 12-13).

On ne saurait qualifier de « parrainage » l'emploi que Dubois fait de la préface dans sa présentation de la pièce de Chaurette. Plus près de la coopération, son texte indique un rapport ludique et performatif avec l'œuvre. Dubois reprend certains éléments de l'écriture du travail chez Chaurette dans sa mise en scène préfacielle, mais il les transforme. Plus exactement, il les assimile à une écriture de l'art qui lui est propre et qui annonce au lieu de présenter le corps de fiction à venir tout comme l'évoquent les trois reprises de l'intertitre.

Michel Marc Bouchard annonce lui aussi une fiction à venir dans sa préface. Celle qui précède *Les feluettes* se distingue de celles que nous avons vues jusqu'à présent, puisqu'elle participe en quelque sorte à la fiction de la pièce qu'elle présente. Quelles sont les modalités de cette participation ? Comment s'articulent l'écriture du travail et l'écriture de l'art dans la préface ? Une tension semble vouloir faire éclater les frontières de la préface bouchardienne : d'une part, l'écriture du travail qui articule la matérialité de la fiction et, d'autre part, l'écriture de l'art, plus précisément du discours passionnel, alibi à la perturbation des territorialités subjectives et des frontières paratextuelles.

On caractérise la représentation de la passion comme un « dysfonctionnement narratif » dont les séquences sont relativement autonomes (Greimas et Fontanille, 1991 : 17). La dimension passionnelle proprement dite se situe, elle, « dans l'endechà du sujet énonçant » (p. 17), où elle crée une doublure émotionnelle qui accompagne l'énonciation. Telle une ombre qui se colle à son objet, la doublure passionnelle est toujours présente et peut se manifester en tout temps. Quand la passion transforme le sujet énonçant en sujet « autre », ce dernier se représente un ailleurs en rupture avec la « réalité » de son univers. Le sujet passionné sort de ses territoires usuels et devient le centre de référence de sa propre mise en scène. C'est ce qui se passe dans la préface poétique de Michel Marc Bouchard aux *Feluettes*, intitulée « Réflexion sur les bords d'une mer intérieure » :



*J'ai vécu à Roberval en 1912... il y a trois ans de cela. J'ai marché dans la fumée d'une scierie au nord de la ville... pourtant, j'étais là où se trouvait la grande terrasse de l'hôtel Roberval... De là, j'ai vu le tableau, encore présent, de ce qu'on pouvait voir à cette époque... une immense étendue d'eau, calme, avec un ciel azur, calme... Il s'agissait de peindre sur ce tableau une histoire d'amour naïve qui ne pouvait exister que dans cet isolement et ce silence.*

*C'est alors que j'ai rencontré Vallier et Simon... Je les avais confondus avec Angélique, marquise des Anges, et Geoffroy, personnages d'une série à l'eau de rose re-rediffusée à la télévision régionale.*

*J'ai rencontré la comtesse... Je l'ai confondue avec mon incapacité à m'adapter à la réalité.*

*J'ai vu Lydie-Anne au-dessus de l'eau... J'avais confondu son ballon avec ce parfait cercle rouge que nous livrent, l'été, les couchers de soleil sur le lac, et qui disparaissent comme une illusion.*

*Une corneille est passée, je l'avais confondue avec Bilodeau...*

*...mais je confonds encore la noblesse et la trahison, le courage et la lâcheté.*

*De mes hallucinations, il ne m'est resté que des témoins intemporels. C'est à partir d'eux : l'eau, la terre, le feu et l'air que j'ai construit mon histoire.*

*Semblable à tous ces personnages qui demandent à quitter leur réalité, semblable au vieux Simon, qui veut connaître la fin de son drame, semblable à ce sadomasochiste de saint Sébastien qui demande à mourir afin de pouvoir revivre... j'ai tenté, moi aussi, de mourir dans les eaux de cette mer intérieure afin de croire à cette histoire d'amour qu'on ne m'a jamais racontée.*

*La voici... (p. 9-10).*

Le sujet énonçant dans cette préface correspond à un je « auctorial » puisque la préface est signée Michel Marc Bouchard. Le statut de ce « je » s'avère néanmoins ambigu, car la préface elle-même ne contient pas un discours « véridique », mais invite à une projection imaginaire dans un passé fictif. La signature de Bouchard rend problématique, cependant, l'identification de cette préface à la narration ou à la pure invention. Plus proche de ce que Genette nomme la préface auctoriale apocryphe (1987 : 182), le « je » de ce texte *s'écrit* dans l'art afin de mieux faire valoir l'écriture du travail et, partant, la portée sociale de cette écriture. La préface contient la scène où la doublure s'exhibe, où le lien entre le sujet énonçant et sa scène passionnelle annonce la représentation à venir qui s'actualise dans la réalité du théâtre des *Feluettes*.

L'imagerie choisie par le préfacier/dramaturge est singulièrement révélatrice. Elle met en évidence le rapport entre le sujet énonçant et sa dissolution dans le simulacre passionnel : « j'ai tenté, moi aussi, de mourir dans les eaux de cette mer intérieure afin de croire à cette histoire d'amour qu'on ne m'a jamais racontée »

(p. 10). En choisissant une image de l'eau, plus précisément celle d'une mer intérieure, Bouchard évoque l'emplacement de la représentation de sa scène passionnelle dans la pièce : il s'agit d'une scène *intérieure*. Rappelons que l'action de la pièce se passe sur les bords du lac Saint-Jean, qui est, en quelque sorte, une mer intérieure. Cette référence évoque aussi le danger de s'écrire dans l'art, celui de Narcisse qui se laisse séduire par sa propre image, pour finalement se trouver totalement absorbé par le simulacre. Pour rejoindre son image, Narcisse doit mourir. Bouchard fait écho au destin de Narcisse en décrivant le désir qu'il avait lui aussi de se perdre dans sa « mer intérieure ». Le sujet passionnel s'abandonne à son affect, il se laisse aller à la dérive, car le contact avec la passion suspend non seulement l'action, mais aussi le désir d'agir. Le sujet énonçant est hypnotisé par l'image qu'il se donne de lui-même, par cette image reflétée dans la langue.

La scène passionnelle émerge alors dans l'isolement et dans le calme de Roberval : « Il s'agissait de peindre [...] une histoire d'amour naïve qui ne pouvait exister que dans cet isolement et ce silence » (p. 9). Cet enfermement, malgré tout l'espace environnant, amenuise le sujet énonçant qui engendre en lui-même la doublure, ce repli inquiétant qui donne lieu au simulacre existentiel représenté par la fiction théâtrale : « j'ai rencontré la comtesse... Je l'avais confondue avec mon incapacité à m'adapter à la réalité » (p. 9). De surcroît, on peut traquer l'émergence du simulacre dans le système temporel mis en relief par l'emploi du plus-que-parfait. En effet, à l'intérieur du cadre temporel, le désarroi du sujet énonçant se fait ressentir par son incapacité *antérieure* à s'adapter à la réalité. Ensuite arrive le personnage de la comtesse. Elle émerge de cette incapacité à laquelle elle était jadis confondue et qu'elle continue à représenter dans le simulacre de la pièce. De cette façon, le sujet énonçant *voit* ce désarroi prendre forme et prendre vie à l'intérieur de sa propre scène passionnelle et préfacielle. Soulignons que d'autres personnages représentent tour à tour divers événements accompagnés d'émotions fortes : l'amour (Vallier et Simon), la beauté (Lydie-Anne) et la jalousie (Bilodeau).

Pour le sujet énonçant, il s'agit d'une immersion complète dans le simulacre passionnel : « *J'ai vécu* à Roberval en 1912<sup>15</sup> », affirme l'auteur de la préface. À ce moment précis, on voit la dualité du sujet affectif, ce sujet replié sur lui-même et en proie à la représentation. Le sujet avance en montrant du doigt le masque qu'il porte. Le titre de la préface, « Réflexions sur les bords d'une mer intérieure », ne pourrait être plus éloquent à cet égard.

---

15. Je souligne.

Il importe d'expliciter que ce passage met en valeur l'écriture du travail de l'œuvre qui le suit. Plus précisément, le théâtre est considéré par le sujet énonçant comme un reflet de la vie, puisque les personnages fictifs qui en émergent se greffent à des événements réels dans l'espace-temps de l'auteur. Il s'agit de l'identification de Vallier et de Simon aux personnages d'Angélique et de Geoffroy, provenant d'une « série à l'eau de rose re-re-rediffusée à la télévision régionale » (p. 9). Mise en valeur de l'écriture du travail, ce parallèle avec la réalité inscrit l'écriture de l'art – les projections fictives du « je » apocryphe – dans un contexte social précis, ce qui a pour effet d'ouvrir une dimension idéologique importante qui remet en question l'affirmation du désir homosexuel par le biais d'un modèle hétérosexuel. Ainsi, on ne doit pas penser que Bouchard promeut une simple notion de *teatrum mundi*. Au contraire, l'expérience du désarroi et, en fin de compte, de la scène passionnelle finissent par changer *la réalité* du sujet énonçant. Plus exactement, une fois la scène passionnelle terminée, le « je » énonçant *croit* en l'amour, en la possibilité d'un amour homosexuel et romantique, que l'on a fait passer jusque-là sous silence. Ce croire incite le sujet à l'action : « De mes hallucinations, il ne m'est resté que des témoins intemporels. C'est à partir d'eux : l'eau, la terre, le feu et l'air que j'ai construit mon histoire » (p. 9). C'est à partir de ces quatre éléments que le dramaturge élabore l'univers de la pièce annoncée par la préface.

Comme la préface de Dubois, le texte de Bouchard regorge de stratégies performatives dans sa mise en relief des tensions de l'écriture. En s'écrivant dans l'art de l'œuvre, Bouchard fait valoir son travail et revendique, par le biais d'un texte faisant le pont entre la fiction et la réalité, un imaginaire romantique homosexuel. Acte idéologique, cette revendication oriente la réception du texte et identifie le public ciblé tout en brouillant volontairement les frontières subjectives et textuelles du paratexte.

\* \* \*

La pratique de la préface dans la dramaturgie québécoise, du moins pour la période étudiée, est tout sauf traditionnelle. Cette forme de textualité liminaire semble subir des expériences et des remises en question similaires à celles des œuvres de fiction. Ainsi, la fonction « parrainage », pourtant si présente dans la variante française romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle, se trouve remplacée par une fonction d'« intégration » révélatrice d'une hiérarchie littéraire beaucoup moins prononcée

dans la dramaturgie québécoise. De plus, cette nouvelle fonction induit d'autres changements, surtout en ce qui a trait à l'élection d'un préfacier. Aux choix plus ou moins traditionnels, comme les spécialistes du théâtre ou les éditeurs, s'ajoutent des préfaciers dramaturges qui participent non seulement à la production d'une « nouvelle dramaturgie » mais aussi à sa présentation et à sa réception. Ce geste est révélateur d'une nouvelle fonction que je nomme coopérative. Cette fonction, indiciaire des tensions entre l'écriture du travail et l'écriture de l'art, se manifeste de plusieurs façons : par l'effacement de Chaurette qui, tel le maître de *bunraku*, se fait discret pour mieux faire valoir le corps de fiction qu'il manipule ; par l'investissement performatif de Dubois mettant en scène son propre corps dans l'espace du paratexte pour mieux annoncer le corps de fiction à venir ; enfin, par la projection passionnelle de Bouchard pointant le masque qu'il porte à l'intérieur de son paratexte dans un moment de revendication idéologique et identitaire. Espace hautement ludique, la préface dans le théâtre québécois contemporain se veut le prolongement en quelque sorte de l'espace de l'écriture, faisant éclater les « seuils » qui définissent normalement le texte.

---

L'image du maître du *bunraku*, ainsi que les fonctions d'art et d'écriture que Barthes y attribue, sont à l'origine de l'étude sur la préface théâtrale proposée dans cet article. Travaillant à partir d'un corpus de textes associés au théâtre québécois contemporain et rédigés par des dramaturges, à savoir Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois, l'auteur décrit les stratégies employées par chacun et constate l'émergence d'une nouvelle fonction préfacielle qu'il nomme « coopérative ».

The image of the Bunraku Master, as well as the functions of art and writing identified by Barthes, form the inspiration for the study of theatrical prefaces proposed in this article. Working from a series prefaces taken from contemporary Québécois theatre and written exclusively by dramatic authors, the author describes the paratextual strategies mobilized in each, which leads me to the discovery of a new function associated with preface, which he is calling co-operative.

---

Shawn Huffman est professeur en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal où il enseigne la dramaturgie contemporaine et la théorie littéraire. Il a publié plusieurs articles sur le théâtre contemporain et dirige présentement deux projets de recherche sur la lumière au théâtre intitulés *Textures lumineuses* (FCAR) et *Configurations lumineuses* (CRSH).

## Bibliographie

### *Œuvres dramatiques : corpus préfaciel*

BOUCHARD, Michel Marc (1984), *La contre-nature de Chrysispe Tanguay écologiste*, Montréal, Leméac.

Préface de longueur moyenne, signée Yves Dubé, intitulée : « La contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste ou Euripide (comme prétexte) revu, corrigé et apprêté sur un mode futuriste par un voyant moderne ».

BOUCHARD, Michel Marc (1984), *La poupée de Pélopia*, Montréal, Leméac.

Préface de longueur moyenne d'Yves Dubé intitulée « Maille après maille, la vie, le viol, l'amour, un monde à refaire ou *La poupée de Pélopia de Michel Marc Bouchard* » ; comporte un « Hommage à Michèle Magny » de la part de l'auteur.

BOUCHARD, Michel Marc (1987), *Rock pour un faux-bourdon*, Montréal, Leméac.

Préface de longueur moyenne de Claude Poissant, intitulé « Rock pour un faux-bourdon : miséricorde et justice ».

BOUCHARD, Michel Marc (1988), *Les féluettes*, Montréal, Leméac.

Courte préface auctoriale intitulée « Réflexion sur les bords d'une mer intérieure ».

BOUCHARD, Michel Marc (1989), *Les muses orphelines*, Montréal, Leméac.

Très courte préface auctoriale, intitulée « Ma galerie de tableaux ».

BOUCHARD, Michel Marc (1991), *L'histoire de l'oie*, Montréal, Leméac.

Courte préface auctoriale intitulée « Histoire pour les enfants humiliés », suivie d'une seconde partie intitulée « L'Aventure ».

BOUCHARD, Michel Marc et Noëlle RENAUDE (1994), *Les muses orphelines*. Et DALPÉ, Jean-Marc et Eugène DURIF (1994), *Le chien*, Paris, Éditions Théâtrales. [Il s'agit d'une adaptation française de cette pièce.]

Préface de longueur moyenne de Lorraine Hébert intitulée « La traversée des apparences ».

BOUCHARD, Michel Marc (1995), *Le voyage du couronnement*, Montréal, Leméac.

Aucune préface.

BOUCHARD, Michel Marc (1998), *Le chemin des passes-dangereuses*, Montréal, Leméac.

Courte préface auctoriale intitulée « Pourquoi écrire *Le chemin des passes-dangereuses* ? ».

BOUCHARD, Michel Marc (1999), *Les papillons de nuit*, Montréal, Leméac.

Aucune préface.

CHAURETTE, Normand (1980), *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac.

Longue préface de Jean-Cléo Godin intitulée « L'angélus de l'instituteur ».

CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac.

Longue préface de Gilles Chagnon, intitulée « la Scène cautérisée ».

CHAURETTE, Normand (1982), *Fêtes d'automne*, Montréal, Leméac.

Longue préface de René-Daniel Dubois, intitulée « Ils dansent sur la neige... ».

CHAURETTE, Normand (1983), *La société des Métis*, Montréal, Leméac.

Très longue préface de Monic Robillard intitulée « Portrait de l'artiste ».

CHAURETTE, Normand (1986), *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal, Leméac.

Courte « introduction » de Michel Fourgues, non intitulée.

CHAURETTE, Normand (1991), *Les reines*, Montréal et Arles, Leméac/Actes sud.

Courte préface de Paul Lefebvre, intitulée « Dans l'anarchie des ombrages ».

CHAURETTE, Normand (1996), *Je vous écris du Caire*, Montréal, Leméac.

Aucune préface.

CHAURETTE, Normand (1996), *Le passage de l'Indiana*, Montréal et Arles, Leméac/Actes sud.

Aucune préface.

CHAURETTE, Normand (1997), « Sabat Mater I », dans *Brèves d'ailleurs*, Arles, Actes sud, p. 21- 32.

Aucune préface à la pièce, mais il y a une préface générale à la collection signée Evelyne Panato.

CHAURETTE, Normand (1999), *Petit navire*, Montréal et Arles, Leméac/Actes sud.

Aucune préface.

CHAURETTE, Normand (1999), *Sabat Mater II*, Montréal et Arles, Leméac/Actes sud.

Aucune préface.

CHAURETTE, Normand (2000), *Le petit Köchel*, Montréal et Arles, Leméac/Actes sud.

Aucune préface.

DUBOIS, René-Daniel (1980), *Panique à Longueuil*, Montréal, Leméac.

Très longue préface de Normand Chaurette intitulée « Monsieur Arsenault désarmé ou l'infamale comédie ».

DUBOIS, René-Daniel (1982), *26bis, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac.

Longue préface de Normand Chaurette intitulée « Le jeune homme et la mort ».

DUBOIS, René-Daniel (1984), *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac.

Préface de longueur moyenne, signée Jean-Marie Lelièvre et intitulée « La tragique histoire des enfants de panique ».

DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac.

Préface de longueur moyenne, signée Yves Dubé, et intitulée « Being at home with René-Daniel Dubois ou Tout ce que le policier ne pouvait pas ou ne devait pas comprendre ou La sainteté à rebrousse-poil d'un jeune prostitué trop pur ou Les clés d'un émerveillement versus le choc d'une Révélation En tout cas *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois ».

DUBOIS, René-Daniel (1987), *Le printemps, monsieur Deslauriers*, Montréal, Guérin.

Aucune préface.

DUBOIS, René-Daniel (1990), *Le troisième fils du Professeur Yourolov*, Montréal, Leméac.

Aucune préface.

DUBOIS, René-Daniel (1991), *...Et Laura ne répondait rien*, Montréal, Leméac.

Aucune préface.

#### *D'autres œuvres dramatiques*

ARISTOPHANE (1997), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

RACINE (1960), *Théâtre complet* (édition critique de Maurice RAT), Paris, Garnier.

#### *Œuvres critiques*

BARNETT, Richard (1990), « Les pièges de l'indicible paratexte racinien », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 168, p. 379-388.

BORDAS, Éric (1998), « Quand l'écriture d'une préface se dédouble : "avertissement" et le "prologue" des *Contes drolatiques* de Balzac », *Neophilologus*, vol. 82, p. 369-383.

BLODGETT, Edward et Anthony PURDY (dir.) (1990), *Prefaces and Literary Manifestoes / Préfaces et manifestes littéraires*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature.

DEAN, Bevan (1971), *A Concordance to the Plays and Prefaces of Bernard Shaw*, Détroit, Gale Research.

DERRIDA, Jacques (1972), « Hors livre : préfaces », dans *La dissémination*, Paris, Seuil, p. 7-67.

DUBÉ, Yves (1984), « La Contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste ou Euripide (comme prétexte) revu, corrigé et apprêté sur un mode futuriste par un voyant moderne », dans Michel Marc BOUCHARD, *La Contre-nature de Chrysispe Tanguay écologiste*, Montréal, Leméac, p. 7-13.

DUCHET, Claude (1975), « Illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 2, n° 3, p. 245-267.

FORESTIER, Georges (1996), *Le théâtre dans le théâtre*, 2<sup>e</sup> édition, Genève, Droz.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

- GODIN, Jean Cléo (1980), « L'angélus de l'instituteur », dans Normand CHAURETTE, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, p. 7-18.
- GRANVILLE-BARKER, Harley (1963), *Prefaces to Shakespeare*, 4 vol., Princeton, Princeton University Press.
- GREIMAS, Algirdas Jacques et Jacques FONTANILLE (1991), *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.
- L'Esprit Créateur* (1987), vol. 27, n° 3. [Numéro spécial sur le paratexte].
- HALLYN, Fernand et Georges JACQUES (1987), « Aspects du paratexte », dans DELACROIX, Maurice et Fernand HALLYN (dir.), *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, p. 202-215.
- HELBO, André (1992), « Le paratexte spectaculaire : un opérateur négligé », dans BALAT, Michel et Janice DELEDALLE-RHODES (dir.), *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, Berlin et New York, Mouton de Gruyter, p. 1193-1197.
- ISSACHAROFF, Michael (1987), « Prefacing Plays », *L'Esprit Créateur*, vol. 27, n° 3, p. 79-88.
- LANE, Philippe (1992), *La périphérie du texte*, Paris, Nathan.
- LAVERGNE, Gérard (dir.) (1998), *Narratologie : le paratexte*, Nice, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice.
- MITTERAND, Henri (1980), *Le Discours du roman*, Paris, PUF.
- PROFETI, Maria Grazia (1985), « Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del siglo de oro », dans GARRIDO-GALLARDO, Miguel (dir.), *Teoría semiótica : lenguajes y textos hispanicos*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, p. 673-682.
- RIGOLOT, François (1987), « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires », *L'Esprit Créateur*, vol. 27, n° 3, p. 7-17.
- ROUSSEAU, Guildo (1970), *Prefaces des romans québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Ottawa, Cosmos.
- SABRY, Randa (1987), « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, n° 69, p. 83-99.
- SAUVÉ, Rachel (2000), *De l'éloge à l'exclusion : les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984), « Pour une analyse du para-texte théâtral », *Littérature*, n° 53, p. 79-103.
- WATANABE, Anthony (1996), « Petit-Tchaïkovski et ses paratextes : le cas du titre », *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 17, n° 2, p. 188-199.
- WILEY, Autrey Nell (1940), *Rare Prologues and Epilogues : 1672-1700*, Londres, G. Allen et Unwin.